

Házás Nikoletta*

VÉGTELENÍTETT TÖRTÉNET?

Régi és új fejezetek a Duchamp-recepció történetében

Mi a művészet?, kérdezzük, mint egy gimnazista, hol van, hol a helye, hová tudjuk becsúsztatni, mondjuk Szarajevó és az Adidas közt? Egyre kevésbé tudjuk ezeket megválaszolni. Ám kiemelkedő, nagy művekkel, művészekkel találkozván, a bőrünkön érezzük, hogy van itt valami, ami elől nem lehet kitérni.

(Eszterházy Péter: *Berlinben minden*)

I. A Duchamp-jelenség

A huszadik század vége felé úgy tűnt, a Marcel Duchamp-ról szóló diskurzusban telítődési folyamatok mentek végbe. Úgy tűnt, már mindent tudunk róla. Tudjuk, mit írt, mit olvasott, mit gondolt, mit mikor és miért csinált, kik voltak a mesterei, a cimborái, a szerelmei, a követői, mik voltak a meggyőződésai. Hiába beszélt rébuszokban, hiába csinált nyitott műveket, hiába volt ő egyesek szerint a „század elejének legintelligensebb embere” (Breton 1966, p. 355.), és „a megismerés háttárainak harcosa” (Lyotard 1977, p. 49–50), egy „tabula rasát teremtő” anti-művész (Mezei 1970, p. 5., Paz 1978/1990, p. 7.), a múlt század nyolcvanas-kilencvenes éveire úgy tűnt, végleg besoroltuk, elhelyeztük: *kanonizáltuk*. Ám az értelmezések sora ezzel nem ért véget, az ezredforduló körül új értelmezői problémák merültek fel, új diskurzusok alakultak ki, régi kérdések kerültek új megvilágításba.

Ha az egyre sokasodó interpretációk burjánzó szövedékét kicsit alaposabban szemügyre vesszük, azonban szerencsére jól látható, miként világlanak ki belőle azok az ismétlődő tézisek, melyeken az előző száz év során kialakuló Duchamp-kanon alapszik. A vitás kérdések ellenére az értelmezők ugyanis több dologban egyetértenek. A legegyszerűsebbnek tűnő állítás szerint az 1887 és 1968 között élő Marcel Duchamp nevezetű francia származású férfiú *újító volt*, a nyugati képzőművészet tartományát alapjaiban megrezegtető, a közeget önreflexióra készítető, nagyhatású,

* Házás Nikoletta (PhD) az Eötvös Lóránd Tudományegyetem Művészetelméleti és Médiakutatási Intézetének egyetemi adjunktusa.

karizmatikus személyiség. A többi állítás már kevésbé egyértelmű: olyan valaki volt, aki valami olyat vett elő, amit a kor emberének talán meg kell értenie. Valamit, ami láthatóan sokakat még mindig nem hagy nyugodni.

Egyesek szerint Duchamp túlértékelt provokátor volt, szemfényvesztő, arisztokratikus semmirekellő, dekadens dandy (Clair 2000/2004, p. 26–28.) aki jelentőségteljes hallgatásával szándékosan félrevezette a szemlélőket. Mások szerint „Mester” volt (Görgényi 1996/2000, p. 9.), „Tanító”, aki allegorikus műveivel és életművével a huszadik századi nyugati ember új feladatait és újfajta élet-csapdáit mutatja meg, aki Isten és a semmi között tartózkodik, s mindkettővel szembe-szegül, civil misztikus, aki gesztusaival, szójátékaival és gondolattöredékeivel egy isten nélküli világban élni tanít (Chalupecky 1998/2002, p. 213–221.). De hívták őt cinikus szentnek (Perneczky 2006, p. 66-67.), profán prófétának (De Duve 1989/2001, p. 92-93.), Szókratész és Nietzsche hagyományait követő ironikus filozófusnak (Lyotard 1977), a modernitás illetve a korai posztmodernitás szellemi megtestesítőjének (Lyotard 1988), (poszt)filozófusnak (Kosuth 1969) a konceptuális művészeti paradigma megalapozójának (Godfrey 1998, p. 6, Tatai 2005), a modern egyéniségmítosz művészi közvetítőjének (András 2001, p. 1–3.), művészeti celebrity-nek (Babarczy 1996, p. 222.).

Bármely álláspontra helyezkedünk is, azt nem lehet nem meglátni, hogy van itt egy jelenség: a *Duchamp-jelenség*, ami elől a huszadik század nyugati művészetét megérteni vágyók aligha tudnak kitérni. Mi sem bizonyítja ezt jobban, mint a könyvtárnyi szakirodalmat létrehozó értelmezők és az őt elődjükként vállaló művészek sokasága, akik közel száz éven keresztül e jelenség megértését kihívásnak, közvetítését, továbbvitelét feladatnak tekintették, és tekintik még ma is.

A máig ható, létező és megkerülhetetlen jelenségről azonban az utóbbi évtizedek szakirodalmában többekben is megfogalmazódott egy fontos állítás: azt nem az onnipotens Marcel Duchamp hozta létre egy személyben, hanem egy *értelmezői közösség*. A nyugati művészet-, és kultúrtörténet nagy narratíváin szocializálódott művészeti világ egymásra is kölcsönösen ható szereplői (művészek, kritikusok, esztéták, filozófusok, kurátorok, műkedvelők, rajongók és értelmezők) tették ezt. Mindazok, akiket Marcel Duchamp tevékenysége, munkássága, a műveiről írott értelmezések vagy az őt körül lengő mítoszok az előző száz esztendő során megszólítottak, megértésre, válaszadásra késztek.

Valójában, úgy tűnik, nagyjából az történt tehát, amit Duchamp közel száz esztendeje megjósolt: a művet a befogadók hozták létre (Duchamp 1975/1997, p. 247.). A modern hermeneutikából és recepcióesztétikából jól ismert tétel azonban e frappáns, s némiképp leegyszerűsítő megfogalmazásnál bonyolultabb képletet mutat: a művekre, gondolatokra rezonáló közeg ugyanis nem csupán rezonál, hanem *valamire rezonál*. Másrészt pedig a válaszok nem csupán feltárnak, hanem tükröznek is, és nem csupán közvetítenek, de el is rejtenek. Az értelmezők pedig nemcsak a művet,

hanem az értelmezéseket is értelmezik, és nemcsak az állításokra, hanem a mítoszokra is reagálnak. Az mindesetre egyre többek számára bizonyosnak látszik: a Duchamp tevékenysége körül kialakult „értelmezői felbojdulás” nem egyszerű, és máig nem befejezett történet.

Mindezek alapján a Duchamp-jelenség arra enged következtetni, hogy a befogadói közösségek válaszreakciói figyelemre méltóan tükröznek valamit nem csupán saját korunkból, hanem a megszólalók eltérő közegeiből is. Valamit, amit a hol művésznek, hol anti-művésznek, hol misztikusnak, hol dandy-nek, hol zseninek, hol szélhámosnak, hol művészeti celebrity-nek titulált Duchamp iránti rajongás trükkös módon *egyszerre megmutat*, ugyanakkor, úgy tűnik, *el is takar* a szemünk elől. Valamit, ami bizonyos pontokon plasztikusan mutatja a közös és időnként a közöstől eltérő hangokat, kollektív és olykor egyéni értelmezői tapasztalatokat is, és bizonyos esetekben a megfelelő szavak és tapasztalatok hiányára is rámutat.

A Duchamp-jelenség értelmezéséhez hasznos támpontnak tűnik tehát a meg-megújuló Duchamp-recepció *ismétlődő toposzainak* újbóli áttekintése. A továbbiakban mindezt két szalon indulva, két nézőpontból fogom megtenni. Elsőként a nemzetközi recepció legtipikusabb Duchamp-toposzait vázolom föl – és az értelmezéshez szükséges mértékben – kommentálom, majd pedig a magyar recepció ettől részlegesen eltérő, jellegzetes, helyspecifikus toposzait viszonyítom hozzájuk. Úgy vélem, hogy a meglehetősen sajátos képletet mutató magyar recepció viszonyítása a nyugati korpuszhoz érdekes adalékokkal szolgálhat a Duchamp-értelmezések kánonjához, és az így kapott következtetések talán egyben a mítoszokkal átszőtt modern művészeti kánonok kialakulásáról és működéséről is számot adhatnak.

II. A nemzetközi kánon jellegzetes Duchamp-toposzai

A Duchampról írott monográfiák, tanulmányok, kritikák és kommentárok – melyeket 2009-ben megjelent könyvemben az általam hozzáférhető nyelveken olvasható szakirodalmak alapján a 2000-es évek elejéig megkíséreltem végig követni (Házas 2009, p. 9–23.) –, valamint a művekbe épített utalások szisztematikus áttekintése helyett ezúttal azokra az ismétlődő tézisekre szeretném irányítani a figyelmet, amelyek véleményem szerint leginkább meghonosodtak, és amelyek mint értelmezői csomópontok fogják össze a nemzetközi Duchamp-kánon. E téziseket a továbbiakban, ismétlődő jellegük miatt *Duchamp-toposzoknak* nevezem.

A) A „költőien lakozó” *Életművész*, aki egyben androgün-aggregény is

A Duchamp-recepció történetének még jól átlátható kezdeti időszakában, az 1910-es, '20-as években a szürrealista, dadaista barátok és ismerősök, s főként az André Breton, a szürrealisták vezéralakja által megfogalmazott Duchamp-kép lett az alapja a máig ható, többek között Marcel Duchamp nevével fémjelzett modern egyéniségkultusznak.

Breton többször is ír Duchamp-ról (1924, 1934, 1940). Első tanulmányában Duchamp komplex *egzisztenciális attitűdjéről* beszél: a világgal szembeni kritikus magatartásáról, a véletlen miszticizálásáról, gondolati eleganciájáról, függetlenségéről, eredetiségéről és tézis-ellenességéről, melyek alapján A *Fekete humor antológiájában* „a huszadik századelő legintelligensebb és ennélfogva (sokak számára) a leginkább zavaró emberé”-nek nevezi (Breton 1966, p. 355.). Az éleslátású kritikus a ready-made-ek és a szójátékok kapcsán kiemeli Duchamp ironikus kauzalitásra és sajátos humorra épülő *affirmatív ironiájának* fontosságát.

A költőien létező ironikus filozófus, vagyis a szellemi nagysággal is rendelkező életművész portréja mellett Breton – a később sokaknak (Carrouge, Lebel, Lyotard, Paz) témát adó – *a szabad ember mint aggregény* képét is megalapozza, aki, miközben – saját állítása és barátai beszámolóí alapján – örömmel „fogyasztja” a nőket (Cabanne-Duchamp 1976/1991, p. 145.), kételkedik a házasság lehetőségében. Ehhez adódik később a bajuszos-szakállas, később megborotvált Mona Lisa portré körüli, androgunitást tárgyaló értelmezői diskurzus, s járulnak hozzá a *body-art*-ot megelőlegező Man Ray-el közösen készített, önreprezentáló fotók értelmezései, melyeken – az állítólag nyíltan heteroszexuális Duchamp – androgün-identitásjátékokat játszik. Mindezek alapján egy különösen intelligens androgün/aggregény-életművész figura portréja rajzolódik ki.

A *Nagy Üveg*-ről szólva Breton megsejti, hogy a szabadság/szerelem duchamp-i dilemmája a század emberének fontos probléma lesz. De ő a platonizmusból jól ismert androgunitás-mítoszt felelevenítő *Üvegen* figyelmen kívül hagyja, amit a ready-made-ek és a szójátékok esetében észrevesz: az önellentmondó, ironikusan lebegtetett, ironikus kauzalitásra épülő, dialogikus mechanizmusokat. Az életművet átható affirmatív ironiát Breton itt, a szerelem témájában ugyanis — némi képp leegyszerűsítően — cinizmusként értelmezi: a szerelem jelenségének mechanisztikus értelmezésével állunk tehát itt szemben (Breton 1924/1975, p. 13.).

Breton sokak által átvett torzítását véleményem szerint az magyarázza, hogy a *Nagy Üveg*, melyet az értelmezés keretfeltételeinek hermeneutikai allegóriájaként is felfoghatunk (de Duve 1984; Házás 2009, p. 69–79.): az értelmezők torzításainak különösképpen kitett, sajátos státuszú *tükör-mű*. Olyan hermeneutikai tükör, melynek értelmezéséhez folyamatosan pozíciót kell váltanunk. Feltétlenül találunk kell például egy olyan helyzetet, ahonnan nézve saját értelmezésünk

keretfeltételeit és meta-szintjeit is láthatjuk (ami egy tükörrel szemben állva nem könnyű feladat). A nyugati gondolkodás tradícióiból kilépve például, nevezhetnék az *Üveget* akár egy zen buddhista *koan*-nak is, ahol a szembenálló tárgy – akár a menyasszony ruhájaként lebbenő Maya fátyla, vagy az üvegről visszatükröződő önkép – összezavarhatja az értelmezőt. A feladvány megoldása e tradícióban jól ismert: a közösség által nagyra becsült, jelenlétével, belső békéjével is ható misztikus „Mester” (Rama – Addzsaja – Ballentine 1976/2006, p. 268-269.) segítségével, és életfeladatok egyedi megoldásán keresztül történik. Az önmagasághoz eszerint csakis a saját út, a saját élet bejárásán, buktatóin, feladatain és örömein keresztül vezet el. Ma, nyugati szemmel talán mindezt egyszerűen az *önismeret útjának* hívnánk, amely mindig és mindenkor a világgal, önmagunkkal és másokkal folytatott aktív dialógusban képződik meg, de csak a csendben, a megállásban véglegesül. A „nagy késlekedésnek” nevezett *Nagy Üveg* (e kettős nézőpontból nézve, ma úgy vélem) egy ilyen dialógust modellez. De – s tán ez itt az egyik legfőbb csapda és a probléma által felvetett legérdekesebb kérdés is – az ezredvég nyugati kultúrájában a fizikai voltában nem, csupán műveivel, valamint fényképeken és legendaként megjelenő, távollévő, gyakran *egy művésznek nevezett személy* közvetítésével teszi.

B) A nyugati szépművészet közegét és a művészettörténet nagy narratíváit átalakító *újító*, a későbbi „konceptuális művész”

Az értelmezések különböző rétegeinek egyértelmű különválasztására irányuló kísérlet abba a tipikus nehézségbe ütközik, amelyet az életünket személyes szinteken is befolyásoló művekről és művészekről való beszéd állít elénk. A Duchamp-értelmezések kánonjában ráadásul különösen sok a személyesség (barátok kritikái, rajongók, csodálók, követők művei), még a leginkább objektivitásra törekvő elemzők is gyakran ragadtatják magukat a tanulmány műfaji határait átlépő személyes valomásokra, a szubjektumra és nem a művekre irányuló értékelő viszonyulások megfogalmazására. Mégis, mindennek ellenére, a „gondolkodó-művész” Duchamp-portré formálódásának céljából fontosnak tűnik kijelölni azt a pólust, ahol az értelmezők a legkevésbé esnek bele a túlzott személyesség értelmezői csapdájába.

A Duchamp körüli diskurzus egyik rétege ugyanis tudományos berkekben zajlik. A művészetfilozófiai közbeszédben a hatvanas-hetvenes évektől napjainkig olyan meghatározó gondolkodók (művészettörténészek, filozófusok, esztéták, szociológusok stb.) vesznek részt, mint Danto, Belting, Gadamer, Lyotard, Nancy, Deleuze, Didi-Huberman, Bourdieu, akik számára Duchamp a huszadik század egyik leginkább meghatározó intellektusa (Házás 2001). Paradoxnak tűnő módon

az önmagukat filozófusként identifikáló szerzők a bölcseleti műveket soha nem író, filozófia képzettséggel nem rendelkező, tárgyakkal és töredékes szövegekkel, s olykor ostobának tűnő szójátékokkal kommunikáló Duchamp dobozokba gyűjtött töredékes feljegyzéseit komolyan veszik, tárgyaiban és gesztusaiban megvilágító erejű esztétikai, kultúrtörténeti, művészetszociológiai kulcsproblémákat látnak. Az életmű tudományos diskurzusba való bevezetése leginkább Lyotard (1977) és Danto (1981) nevéhez köthető. Utóbbi valóságos lavinaként indította el a „művészet vége” néven emlegetett elméleti diskurzust, melynek szimbolikus figurája éppen Duchamp lett.

Danto, aki a Duchamp-talány megfejtéséhez eltérő diszciplináris perspektívát keres, hol a művészettörténet és a történettudomány (Danto 1988, 1992, 1997), hol az analitikus filozófia (Danto 1981/1996), hol az esztétikatörténet felől közelít a Duchamp-jelenséghez (Danto 2003). Állítása szerint „művészettörténeti tény, hogy elsőként ő (ti. Duchamp) vitte véghez azt a szubtilis csodát, amely a közönséges létezés *Lebensweltjének* tárgyait – a lóvakarót, a palackszáritót, a biciklikereket, a piszoárt – műalkotássá alakította” (Danto 2003, p. 7–8.). Ám az általa emlegetett transzfiguráció (átlényegülés/átlényegítés) egyben azt is jelenti – ahogy a későbbi, Danto-ra, majd a Duchamp-t szintén gyakran emlegető Bourdieu-re (Bourdieu 1992/2013) is hivatkozó institúció-elméletek is állítják –, hogy a műalkotás és a művészetfogalom térben és időben változó tartalmakkal telítődő, szociokulturálisan meghatározott fogalmak. Danto ezért teszi föl az analitikus logikán alapuló kérdést: akkor hát Duchamp előtt és után vajon melyek a műalkotássá válás szükséges és elégséges feltételei (Danto 1981/1996)?

A diszciplinák és a tudás tereinek felvilágosodást követő átrendeződése és a posztmodernnek nevezett korszak tudásfeltételei iránt fogékony francia filozófus, Jean-François Lyotard Duchamp-t a nyugati gondolkodástörténet azon tradíciójába helyezi, melyhez szerinte többek között filozófusok, (Szókratész és a szofisták, Nietzsche, Kierkegaard) és írók (Kafka, Brisset és Jarry, Joyce) tartoznak: ők „az asszimilálókkal szemben a disszimilálók”, „az érvelőkkel” szemben „a művészek” az „indusztriális mechanikussággal szemben” az „agglegény-gépezetek”, és „a megismerés határainak harcosai” azokkal szemben, „akik hisznek a megismerés látszólagos felfüggeszthetőségében (*Aufhebung*)” (Lyotard 1977, p. 49–50.). A képzőművészek közül pedig Braque-hoz, Picasso-hoz hasonlóan szerinte Duchamp az avantgárd újtója, aki a posztmodern gondolkodás előfutáraként műveivel a fenséges logikáját és esztétikáját közvetíti, s a gondolat projekciójának és transzformációjának elvét használó Nagy Üveggel (Lyotard 1977, p. 35–40.) „a megjeleníthetetlen magában a megjelenítésben jelenítette meg” (Lyotard 1998, p. 423.).

Lyotard Duchamp-koncepciója, s vele együtt a francia nyelv ismeretét is igénylő Nagy Üveg értelmezése és problémája a nyolcvanas- kilencvenes évek művészetelméleti vitáiban némiképp háttérbe szorult. Ezzel ellentétben, „a ready-made” viszont valóságos művészettörténeti és elméleti

karriert tudhat magáénak: a konceptuálisnak nevezett új művészeti paradigma prototipikus műve lett.

A *konceptuális művészet* szakirodalomban gyorsan terjedő fogalma, mely minden kétséget kizáróan igen hasznos magyarázó elvként szolgál Duchamp, a kortárs művészet legtöbb alkotásának és magának a nyugati művészeti mező működésének a megértéséhez is, a Duchamp-életmű szempontjából azonban leegyszerűsítő, és félrevezető is lehet. Lévé, hogy nem feltétlenül ad magyarázatot a Duchamp-jelenség létrejöttére, vagyis arra, hogy Duchamp miért vált sokak szerint annyira fontos „konceptuális művésszé”, és miért nem lesznek ugyanolyan nagyhatású művészek az őt követő, tárgyakkal kommunikáló konceptuális, vagy a későbbi poszt-, illetve neo-konceptuálisnak nevezett művészek (Tatai 2005).

S e kérdésre a Danto által emlegetett „nem minden korban lehet mindent megtenni” wöfflini (Danto 1994/1997, p. 375.) gondolat sem biztos, hogy elegendő magyarázattal szolgál, hisz még mindig nem ad választ arra, hogy mi az egyedi, az eredeti, a látszólag megismételhetetlen Marcel Duchamp gesztusaiban.

C) A Talányos Figura: szellemi alkimista / civil misztikus / profán próféta / vagy valami más?

A talányos kifejezést az értelmezői közösségek vélhetően akkor használják, amikor a jelenség megnevezése és leírása nem csupán nyelvi, hanem nyelvi-kulturális akadályokba ütközik: ha valamire nincs megfelelő szó az adott nyelvben, mert nincs megfelelő pozíció az adott kultúrában. A Duchamp-talány úgy tűnik, hogy egy ilyen kulturális talány is egyben. A helyenként zűrzavaros, Duchamp személyét agyonmisztifikáló értelmezések, s az ezekre adott olykor gúnyos és elutasító válaszreakciók – többek között – e kulturális talánnyal szembeni zavarnak tudhatók be. És tán a dikurzuson belüli megosztottság, mely Duchamp és a spiritualitás, Duchamp és a hit, Duchamp és a vallás, Duchamp és az ateizmus, Duchamp és a transzcendencia (stb.) kérdéseit érintik, is e Duchamp által a művészet közegében elfoglalt hiány-pozícióval állhat összefüggésben.

A legtöbb zavar a szakirodalomban „a ki és mi volt Duchamp”, s vajon misztikus volt-e Duchamp kérdése körül kerül elő. S ha igen, miként, mivel, s mire tanított minket? A művész vagy az anti-művész alternatívájaként Duchamp személye körül ugyanis nemcsak az életművész, a dandy, a filozófus, vagy (poszt)filozófus, hanem az alkimista, sőt a próféta fogalmi is felmerülnek.

Az okkultista, ezotérikus forrásokra hivatkozó *alkímista Duchamp-képet* Arturo Schwartz körvonalazza (Schwartz 1977), majd Octavio Paz értelmezése (Paz 1978/1990) követi. Mindketten a *Nagy Üveg*-re és néhány korai festményre, valamint a dobozokba gyűjtött jegyzetekre hivatkozva

mutatnak rá a Duchamp-műben megjelenő okkultista szimbólumokra és jelentéstartományokra. Schwartz értelmezésével ellentétben azonban Paz azt is kiemeli, hogy Duchamp maga is ironikusan (vagy affirmatív-ironikusan?) kezeli a műveibe szőtt, okkultista hagyományokat idéző hivatkozásokat. Ezt a később elhallgatott értelmezői szálát, Jean Clair veszi újra elő, az ironia és a humor jelenlétét újfent kitakarva. A para-vallásosságot a múlt századvég tömegkulturális jelenségének tekintő, a Duchamp-recepcióban több könyvvel és kiállításszervezéssel is résztvevő szerző ezúttal nem rejti véka alá nyugtalanságát, melyet a kortárs művészet egyes, önmagát Duchamp követőjének valló, negatív esztétikákat hirdető, határátlépő művészeti produktumai láttán érez (Clair 2000/2004).

A szentség/profanitás valamint Duchamp világgképének kérdéskörét – a nyugati kánonból némiképp kimaradó cseh esztéta – Chalupeczky tárgyalja elegáns, sokrétű Duchamp-értelmezésében (Chalupeczky 2002), melyben a szekularizált modern művészeti kánonhoz képest helyezi el a Duchamp-örökséget. Duchamp saját világgképét magyarázó (gyakran önellentmondó) nyilatkozataitól mintegy távolságot tartva, azt állítja, hogy Duchamp „életműve pontosan a művészet és a vallás határán mozgott, ám óvakodott attól, hogy ezt a vonalat átlépje” (Chalupeczky 2002, p. 216.). A könyv egyik méltatója szerint a szerző, aki a korát megelőző *civil-misztikus Duchamp* példáját követve maga is „isten és a semmi között tartózkodik, és mindkettővel szembeszegül” és „nem arra törekszik, hogy megállapítsa a jelentések hiányát a modern művészetben, hanem újfent hangsúlyozza az ember alapvető kötelességét, hogy keressen és kérdezzen, még akkor is, ha jól tudja, hogy nem léteznek tökéletes válaszok” (Chalupecky/Pecinkova 2002, p. 249.).

Az alkímia szót látványosan kerülő filozófus, művészet- és kultúrtörténész, Georges Didi-Huberman azt állítja, hogy Duchamp nem csupán újító volt ő, hanem – mint minden jelentős művész és filozófus – felelevenítője és újraírója is egy archaikus hagyománynak: a képkészítés alapjául szolgáló lenyomat-készítés évezredes, és antropológiai szükségszerűségeken alapuló hagyományának, melyet a lenyomat-készítés egyéb funkciói (megőrzés, emlékezés, gyászolás, hatalomgyakorlás, provokáció, megmutatás, tagadás stb.) mellett ő elsősorban technikai kísérletként és egyben a gondolkodás eszközeként használ. Duchamp *Nagy Üvege* kapcsán ugyanakkor – jóllehet, paradox módon – ő maga is megidézi a kísérletező misztikus-alkimista Duchamp képét, amikor elismerését nem leplezve állítja:

Látható tehát, hogy Duchamp hogyan tudta megalkotni a „negatívval” a „létesítőt”: a lenyomat paradigmáját használja, amely *érintkezéssel* létrehozott *formát* feltételez. A formának egy olyan kiforgatást kell elszenvednie, amely képes azt a láthatatlan kérdése felé fordítani, egyfajta *megérinthetetlen forma* felé, ami ugyanakkor az eredetivel való érintkezésére is utal (emlékezzünk arra, hogy ez a paradox artikuláció volt az alapja a kép *auratikus* jellegének is, ahogy azt a Veronika-kendő esetéből is ismerjük). (Didi-Huberman 2008/2014, p. 136.)

A negatív pozitívba fordítása, a „negatívval” a „létesítő” létrehozása ugyanis egybeesik a Schwartz által is felidézett alkímiai anyagátalakítás (transzformáció) problémájával, mely a Lyotard-féle (az alkímia fogalmát szintén kerülő) olvasatban sokkal inkább egyfajta „szellemi alkímiaként”, a gondolat-transzformáció problémájaként jelenik meg.

A Duchamp-t „profán prófétának” nevező Thierry de Duve a fogalom említésekor „az utókor befogadóira” hivatkozik, akik szerinte annak ellenére, hogy Duchamp soha nem beszélt az isteni törvények hirdetőinek tartott próféták hangján, mégis prófétának tekintik őt. Bár a fogalomhasználat következtében szükségképpen adódó kérdés, hogy kik mondják ezt, és vajon szerintük mit hirdet egy „profán próféta”, nem derül ki a szövegből, annyi mindenesetre jól látható, hogy az értelmezői kontextusokat és nyelveket próbálgató, Duchampról szintén könyvet író kanadai művészettörténész – a kultúra és nyelvelméletek, a művészettörténet és pszichoanalízis után – helyütt a kanti etika fogalomkészletével (*sensus communis*, kategorikus imperatívusz stb.) keresi a Duchamp-talány nyitját. Szerinte a modern művészet kategorikus imperatívuszának tekintett „tégymeg bármit” felszólítás kiegészítésre szorul, hisz a tégymeg bármit úgy, hogy/azért, hogy/feltéve, hogy (stb.) kifejezéseknek (amint ezt „az utókor” számos középszerű Duchamp-epigonja sajnos valóban bizonyítja) más-más értelme van (De Duve 1984/2001, p. 61-93.). Chaluppecky-hez hasonlóan tehát a misztikus-ezoterikus kontextus helyett De Duve Duchamp-nál *az etikai kérdésfeltevések szükségességét* hangsúlyozza. Kérdés, hogy, ennek az – oeuvre által úgy tűnik, megkerülhetetlenül provokált, lehetséges, és tán a Duchamp-recepcióban esetleges további fejezeteket nyitó – *etikai mezőben folytatódó diskurusz* vajon a jó/rossz és az én/te viszonyokon túl, nem kellene-e egyszersmind az önmagasság én-én viszonyaira, vagyis a mértékként és/vagy mintaként szolgáló személy (itt „művész”) által közvetített szabadság-eszmék keletkezésének (és tán alkalmazásának) körülményeire, kulturális modelljeire és mítoszaira is irányulnia? A Duchamp utáni nyugati képzőművészeti szcénák, s főként a poszt-, és neo-konceptuálisnak nevezett irányzatok perspektívájából ugyanis egy ilyen jellegű kérdésfeltevés nagyon is indokoltnak látszik.

III. A magyar recepció görbe tükré: mítosz, kultusz és az ellenállásban születő paradox szabadság-ikon

Duchamp magyarországi népszerűségét több tanulmány, könyv, gyűjteményes és egyéni kiállítás, konferencia, folyóirat-különszám bizonyítja. Ezekről az utóbbi években már részletes összefoglalók, bibliográfiákat is tartalmazó tanulmányok (Görgényi 2000; Tatai 2004), áttekintő jellegű tanulmány-kritikák is születtek (Havasréti 2011).

Duchamp hazai felfedezése a magyar neoavantgárd művészet korszakával esik egybe. Egy olyan, a magyar kultúrtörténetet meghatározó időszakával, a hetvenes-nyolcvanas évekével, amikor a kommunista diktatúra elnyomó ideológiáira hevesen reagáló művészek közül, sokan - paradox módon - az apolitikus Duchamp-t tekintették példaképüknek. A non-konform magatartású, öntörvényű zseni, a sakkbajnok, a hétköznapi dolgok felett álló autonóm személyiség, a szabad ember, a „Mester” mítosza itt – a vasfüggönnyel a nyugati világtól elzárt, a marxizmus-leninizmus eszméjével átitatott miliőben, ahol a kultúrpolitika által erősen cenzúrázott művészi produktumok a tűrt/tiltott/támogatott skálán mérettek meg, s „a nyugati” fogyasztói társadalom ellenkulturális ikonjai mediális közvetítettséggel, fotókon, videóklipen, a rock-kultúra csatornáin keresztül érkeztek (Pernecky 1988, Havasréti 2006) – a Duchamp-jelenség valóságos, legendáriummal is rendelkező *kultusszá alakult*.

Az 1970-ben megjelenő első magyar nyelven írott, Duchamp-monográfiában Mezei Ottó művészettörténész Duchamp-t a modern művészet *tabula-rasa*-t teremtő, aszkétikus hajlamú úttörőjének nevezi, aki elsősorban „a véletlen s a humorral átszőtt kíméletlen tagadás teremtő ereje”, „a művésztelen művészet” által hatott erőteljesen utókorára (Mezei 1970, p. 5-6.). A művek bemutatásának, rövid elemzésének és a kontextus vázlatos felvállalásának művészettörténeti feladatát nagyon is tisztességesen ellátó (bár forrásokat nem mindig megjelölő) kismonográfia után azonban sokáig háttérbe szorulnak a műelemzések, feledésbe merülnek a *Nagy Űveg* – ironiával és humorral átitatott – komplexebb értelmezést lehetővé tevő nyelvi rétegei. Ehelyett a *személyiség* körüli (gyakran önértelmezésre is használt) *mítoszok* kerültek előtérbe, melyek közül a továbbiakban kettőt szeretnék kiemelni.

A) Az ellentmondások felett álló (sakk)mester legendája

A magyar recepciótörténet egyik legsajátosabb fejezete a sakkozó Duchamp allegorikus története. A sakkozó-műgyűjtő, amatőr művészettörténész Görgényi Frigyes által közvetített történet szerint Duchamp 1936-ban a csinos Mary Reynolds társaságában Magyarországon járt. A nemzetközi recepcióból ismert történetelemeket szintetizáló legendás történetben Marcel Duchamp olyan többdimenziós ember típusaként rajzolódik meg, aki nem csupán sakkozó, és a művészeti alkotást egy ideig a sakkozással helyettesítő, Don Juan-i karakterrel rendelkező művész és életművész, hanem a sakkozás tevékenységével, gesztus-szinten, allegorikus jelentéseket is közvetítő, Mester figura is egyben (Görgényi 1994, 2000, 2005), aki a (sakktábla által szimbolikusan is megjelenített) ellentétek és ellentmondások felett áll.

Az 1987-ben, Duchamp születésének 100. évfordulóján megrendezett, sakkórával mért Marcel Duchamp Szimpozion (Klaniczay 2007), melyet egy kritikában Havasréti József „multimediális élményt nyújtó posztavantgárd fesztiválnak” nevezett, a szakmai közegből származó előadók (művészek, művészettörténészek, esztéták) közül többen csatlakoztak is a misztikus, „sakk-mester-képhez”, aki a „szellem fényével világította be a művészet közegét” (Hegyí Lóránd és Bak Imre megfogalmazásában, vö. Klaniczay 2007, p. 48. és 39.) – jóllehet, néhányan a rajongással, követéssel, utánzással, epigon-jelleggel, életmód követéssel kapcsolatos szkepszisüket sem rejtették véka alá (pl. Andrási, Horányi, Beke).

Az itt létrejövő „többdimenziós (sakk)Mester-kép” bár szervesen illeszkedik a Breton által megalapozott „életművész” képhez, melynek szintén elengedhetetlen eleme a mitikus csáberővel rendelkező Don Juan mítosza, inkább a H-P. Roché Duchampról írott *Viktor* című regényéhez hasonló mitikus történetekhez kapcsolódik szorosabban, melyekből egy tipikus kortárs mítosz tűnik elő: „a művészeti celebrity” kultusza. A legendás személyiség körül kialakult mítosz – ahogy az iménti kifejezést használó Babarczy Eszter éleslátóan megjegyzi (Babarczy 1996, p. 222.) – azonban nem csupán önmagát mutatja meg, hanem általa „az amerikai típusú nyilvánosság újfajta csatornáit és befogadói stratégiáit” is láthatóvá válnak, vagyis (a valóban nem kevés befogadói aktivitást igénylő értelmezések) ezúttal magára „a hírnév mechanizmusára” is fényt vetnek (Babarczy 1996, p. 217-219.).

A kilencvenes években felelevenedő, s az ezredforduló után is folytatódó hazai Duchamp-recepcióban, bár több kísérlet is történt az életmű komplexebb elemzésére, melyek magukra a művekre, a nyelvi-filozófiai rétegekre, az irodalmi párhuzamokra, illetve a hazai és a nemzetközi kulturális kontextusokra irányították a figyelmet (vö. Pernecky, Babarczy, Beck, Házás, Radnóti, Tatai) a „Mester-legenda” nem szűnt meg.

B) A magyar neo-avantgárd korszak, vasfüggönyön is áttűnő „nyugati” Szabadság ikonja

A magyar recepció másik, a kultúrpolitikai helyzetből adódó sajátossága Duchamp szabadság-ikonná válása. A „Duchamp mint szabad ember” ikonban barokkos eklektizmussal kapcsolódnak egymásba a szabad ember bizonyos jellegzetességei: úgy mint (1.) a polgári konvenciókat (család, vagyongyűjtés, munkahely, társadalmi elköteleződések) és a fogyasztói társadalom pénzközpontúságát *egyaránt* kritikával kezelő anti-kapitalista figura; (2.) a két háborút túlélő, Svájcba, majd Amerikába emigráló háborús dezertőr; (3) a szürrealistákkal és a dadaistákkal barátkozó, New-York-ban híressé vált francia avantgárd antiművész; (4.) a nőfaló, ugyanakkor aszkétikus hajlamú Don Juan

(5.); az „avant-la-lettre” szelfiket készítő *body-artist* (6.); a konceptuális művészet előfutára; (7.) a *pin-up* fotókon közvetített, jóképű, sármos művész-sztár; 8. a hosszú életű, többsíkon létező, kiteljesedett „élni tudó” szellemi ember.

A sokrétegű és némiképp utópisztikus karakterrel bíró „kép”, úgy vélem, érzékletes módon mutatja a korszak megélhetési nehézségekkel küzdő, gyakran megfigyelt, alkotótevékenységében a kultúrpolitikai cenzúra által korlátozott, a szakmai előmenetelhez szükséges információkhoz nehezen hozzáférő, utazni ritkán tudó művész-értelmiségi lét hiányait és vágyait, amint erre György Péter is utalt az 1987-es Duchamp Szimpozionon tartott előadásában, ahol a kultúrában uralkodó rossz közérzetet elutasító, a szabadság levegőjét a jövő felől hozó avantgárd művészet körül kialakuló, többszereplős nemzetközi diskurzusból való kimaradást „több, mint vétek”-nek minősítette (Klaniczay 2007, p. 5 és 33–34.).

Jóllehet a vágy, a hiány, a szükség és a szükségszerűség szülte Duchamp-képbe „a sakkmeister legendájánál” profánabb, a fogyasztói társadalom, a kapitalizmus, s a rendszerváltás előtti Magyarország gazdasági-politikai térképét is tükröző, többnyire realistább tartalmú jelentéselemek kerülnek, a két Duchamp-kép azonban egy bizonyos ponton mégis összetalálkozik: mindkettőben közös a körülményeknek be nem hódoló, saját alkata és törvényei szerint élő, konokul szabadság-vágyó ember ideálja.

A Duchamp-t körül lengő szabadság-levegőt megjelenítő (a szabadság-eszmét többsíkon értelmező) kép, még ha minden perspektívából nem is látszik ilyen plasztikusan, mint ahogy a rendszerváltást megelőzően a magyar Duchamp-recepcióban a szükség és a remény feszültségében, a rendszerváltást megelőző években, a vasfüggönyön is átviláglik: a kép minden kétséget kizáróan kitörölhetetlenül része a nemzetközi Duchamp-jelenségnek. Benne a Duchamp-követők és értelmezők népes táborát megérintő tapasztalat bujkál, az a vágyott, ugyanakkor sokakban félelmet keltő, és olykor ambivalens érzéseket kiváltó tapasztalat, melyről Robert Rauschenberg a következőképpen számol be: „Teljesen lehetetlen Marcel Duchampról írni. Bármit mondanék róla, nem volna igaz, de ha rágondolok, valami jó érzés járja át a testem” (Babarczy 1996, p. 214.).

IV. Következtetés: a Duchamp-féle szabadság-paradoxon

Tanulmányomban abból a feltevésből indultam ki, hogy a modern és kortárs művészeti diskurzusban kirajzolódó nemzetközi Duchamp-kánon ismétlődő Duchamp-toposzanak és a magyar neo-avantgárd művészet közegében születő magyar Duchamp-recepció jellegzetes Duchamp-mítoszainak összehasonlítása során kapott következtetések egy olyan lehetséges értelmezői perspektívát

jelölnek ki, ahonnet nézve nem csupán a Duchamp-jelenség válik értelmezhetőbbé, hanem egyben a mítoszokkal átszőtt modern művészeti kánonok működési mechanizmusai is láthatóbbá válnak. E kettős perspektívából nézve azt láthatjuk, hogy Marcel Duchamp nevéhez a „művész mint szabad ember” (olykor ikonikus sűrűségű és kultikus telítettségű) képe kapcsolódik: *egy olyan többretegű és paradox szabadság-kép, melyet nem az omnipotens Marcel Duchamp, hanem a (szó szerint és metaforikus értelemben egyaránt értett) tükröző műveket értelmező és/vagy követő „utókor” hozott létre, hol mértéknek, hol pedig mintának tekintve azt, amit Marcel Duchamp és az általa megrezegtetett, önreflexióra készített közeg közösen hátrahagyott. A sokat emlegetett „Duchamp-talány” ezzel talán nem oldódott meg, de a szakirodalomban egyre többször megfogalmazódó perspektíva-váltás igénye a talányt egy olyan értelmezői mezőbe emelheti át, amelyben a szabadság kérdése újszerűen, a művészeti diskurzus általi reflexióban (tükrözve) jelenik meg. A szabadság-fogalom itt egy olyan paradoxonként mutatkozik meg, amelyben az egyénnek nem csupán önmagával, hanem a másikkal, és nem csupán a másikkal, hanem önmagával szemben is feladatai is vannak. A modern és főként a kortárs művészet *circulus vitiosus*-nak tekinthető köreiből való kijutáshoz ugyanis úgy tűnik, fontos a Duchamp által feljegyzett „Équilibre?” (szabadság/egyensúly) kétértelmű szójáték újbóli, mai perspektívákból tekintett értelmezése is. A Duchamp-t előfutárának tekintő kortárs képzőművészeti közeg perspektívájából nézve ugyanis, úgy tűnik, hol túlzottan jelen van, hol pedig túlzottan is hiányzik a Duchamp által végtelenül ismételtetett gesztusokból kirajzolódó, ám az egyensúly *aurea mediocritas* (még Duchamp-nál is meglévő) elvét hátrahagyó, szabadság mint személyre szabottság gondolata.*

Irodalom

- András, E. (2001). Kinek kell az új paradigma? Új nyugati elmélet – régi keleti műkritikai gyakorlat. *Műértő*, AICA-melléklet, 2001(12), 1–3.
- Beck, A. (1992). *Nincs megoldás, mert nincs probléma*. Budapest: Pesti Szalon – József Attila Kör.
- Babarczy, E. (1996). A véghetetlen vég. In Babarczy E., *A kert, a ház, az utca*. Budapest: Balassi – József Attila Kör. 197–242.
- Breton, A. (1922/1969). Marcel Duchamp. In A. Breton, *Les pas perdus* (1922). Párizs: Gallimard. 117–121.
- Breton, A. (1934/1965). Phare de „La Mariée”: *Le surréalisme et la peinture*. Párizs: Gallimard. 85–99.
- Breton, A. (1966). Marcel Duchamp. In A. Breton, *Anthologie de l'humour noir*. Jean Jacques Pauvert. 354–361.
- Bourdieu, P. (1992/2013). *A művészet szabályai*. Fordította Seregi Tamás. Budapest: BKF Kiadó.

- Chalupecky, J. (1998/2002). A művész sorsa: Duchamp-meditációk. Fordította Beke Márton. Budapest: Balassi.
- Clair, J. (2000/2004). Duchamp és a századvégek. Fordította Simon Vanda, *Enigma* 2004(39) (Marcel Duchamp-szám), 25–63.
- Danto, A. C. (1981/1996). *A közhely színváltozása*. Fordította Sajó Sándor- Budapest: Enciklopédia.
- Danto, A. C. (1997). *Hogyan semmiszte ki a filozófia a művészetet?* Fordította Babarczy Eszter. Budapest: Atlantisz.
- Danto A. C. (1994/1997). Művészet a művészet vége után. Fordította Sajó Sándor. In Bacsó B. (szerk.), *Kép, fenomen, valóság*. Budapest: Kijarat. 370–380.
- Danto, A. C. (2003). *The Abuse of Beauty*. Chicago: Open Court.
- De Duve, T. (1989/2001). Bármit lehet. Fordította Házas Nikoletta és Molnár Dávid. In Házas N. (szerk.), *Változó művészeti fogalom*. Budapest: Kijarat. 61–93.
- Didi-Huberman, G. (2008/2014). *Hasonlóság és érintkezés: A lenyomat archeológiája, anakronizmusa és modernsége*. Fordította Házas Nikoletta, Moldvay Tamás, Seregi Tamás, Z. Varga Zoltán. Budapest: BKF Kiadó.
- Duchamp, M. (1975/1994). *Duchamp du signe, Écrits*. Szerkesztette M. Sanouillet és E. Peterson. Párizs: Flammarion.
- Duchamp, M. (1999). *Notes*. Szerkesztette P. Hulten és P. Matisse. Párizs: Flammarion.
- Godfrey, T. (1998). *Conceptual Art*. London: Phaidon.
- Görgényi F. (1996). *Egy bizonyos Marcel Duchamp*. Budapest: Kijarat.
- Görgényi F. (2004). Marcel Duchamp Budapesten, *Enigma* 2004(39) (Marcel Duchamp-szám), 155–160.
- Görgényi F. (1996–2000). A vállalt előd adva van. In Nagy M. (szerk.), *Viszontlátásra Marcel Duchamp*, Budapest: Budapest Galéria. 5–24.
- Kosuth, J. (1969). Art after philosophy, *Studio International* 1969(október), 134–137.
- Havasréti J. (2006). *Alternatív regiszterek*, Budapest: Typotex.
- Havasréti J. (2011). Duchamp-változatok. *Holmi* 23(7), 915–923.
- Házas N. (2009). *A dobozba zárt gondolat: Marcel Duchamp*. Budapest: L'Harmattan.
- Házas N. (2001, szerk.). *Változó művészeti fogalom*. Budapest: Kijarat.
- Klanciczay J. (2007, szerk.). *Marcel Duchamp szimpozium*. Budapest: Artpool.
- Lyotard J-F. (1977). *Les transformateurs Duchamp*. Párizs: Galilée.
- Lyotard J-F. (1988). *Le postmoderne expliqué aux enfants*. Párizs: Galilée.
- Lyotard J-F. (1998). Mi a posztmodern? Fordította Angyalosi Gergely, *Nagyvilág* 1998(3), 419–426.
- Mezei O. (1970). *Duchamp*. Budapest: Corvina.

- Paz O. (1978/1990). *A meztelen jelenés: Marcel Duchamp*. Budapest: Helikon.
- Pernecky, G. (2006). *Művészet az ezredfordulón*. Budapest: Új Palatinus.
- Pernecky, G. (1988). *A korszak mint műalkotás*. Budapest: Corvina.
- Pernecky, G. (1995). *Kapituláció a szabadság előtt*. Pécs: Jelenkor.
- Radnóti S. (1995). *Hamisítás*. Budapest: Magvető.
- Rama, S – Addzsaja, S – Ballentine R. (1976/2006). *Jóga és pszichoterápia*. Fordította Zelei Kata. Budapest: Mandala-Veda.
- Schwartz A. (1977). Duchamp et l'alchimie. In Clair, J. (szerk.), *Abécédaire*, Párizs: MNAM. 10–21.
- Tatai, E. (2004). Duchamp az 1990-es évek magyar művészetében. *Enigma* 2004(39) (Marcel Duchamp-szám), 129–151.
- Tatai, E. (2005). *Neokonceptuális művészet Magyarországon a kilencvenes években*. Budapest: Praesens.